

## **Функционирование жанра новеллы в малой прозе М. П. Арцыбашева**

Проблема генезиса жанра русской новеллы остается достаточно актуальной, несмотря на то, что эта форма обладает глубинной многовековой памятью.

Появление жанра новеллы в литературе XIV–XV веков было определено новой вехой в жизни европейского общества (Дж. Чосер, Маргарита Наваррская, М. Сервантес). Впоследствии новелла в своей эволюции отталкивается от смежных жанров (рассказа, повести и др.), изображая экстраординарные, порой парадоксальные и сверхъестественные происшествия, разрывы в цепи социально-исторического и психологического детерминизма. Расцвет новеллы в эпоху романтизма (Л. Тик, Г. фон Клейст, Э. Т. А. Гофман, П. Мериме, Э. По, ранний Н. В. Гоголь) вобрал в себя культ трагикиронической игры случая, разрушающей ткань повседневности. На поздней стадии критического реализма обращение к новелле (Ги де Мопассан, А. П. Чехов, Л. Пиранделло, Ш. Андерсон, И. А. Бунин, С. Цвейг) сопряжено с открытием замкнутых жизненных миров внутри общества отчуждения и часто окрашено в фаталистические или гротескные тона. В различные культурные эпохи дефиниция жанра новеллы претерпевает трансформацию.

Вместе с тем, такие признаки жанра, как исключительность рассматриваемой ситуации, событийная неординарность, предельная концентрированность хронотопа, специфическая локальность повествования, семантическая насыщенность принимаются не всеми исследователями генезиса данной номинации. В связи с этим В. Шкловский писал: «Новеллы чаще построены для раскрытия нового в известном, а не для обострения старых, традиционных конфликтов в новом бытовом материале» [1, с. 126], то есть новелла – новый взгляд на известную ситуацию. И. А. Виноградов полагает (он исследует прежде всего новеллу итальянского Возрождения, произведения Боккаччо), что при своем формировании новелла опиралась не только на литературные источники, а «вырастала из быта. ...Не только новый жизненный материал несла с собой новелла, но и новое отношение к нему» [2, с. 9]. В. Пабст считал, что

«нет ни “романской праформы” новеллы, ни “новеллы” как таковой; есть просто новеллы» [3, с. 150]. Иными словами, ученый говорит о том, что дать определение жанру новеллы невозможно, так как слишком велико разнообразие конкретных примеров. Популярность данной точки зрения привела к тому, что ряд исследователей, например, Г. Понгс, рассматривает историю новеллы не как бытование целостного жанра, а выделяет в разные исторические периоды и в разных национальных литературах специфические жанровые признаки [4, с. 68]. В. Шкловский замечает по этому поводу следующее: «Определений много, и все они соответствуют разным этапам и видам одного художественного явления» [1]. Самое известное определение новеллы принадлежит Гёте, который в разговоре с Эккерманом назвал ее «неслыханным событием» [5, с. 245]. Многие исследователи новеллы, такие как Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, Б. В. Томашевский, называли краткость одним из главных жанровых признаков. Первым значительным исследованием по данному вопросу является анализ П. Гейзе одной из новелл «Декамерона», на основании проделанной работы ученым была выстроена «теория сокола». Данная концепция базируется на идее, что в новелле обязательно должно быть единство действия, которое реализуется через единичный, но крайне обостренный конфликт.

Американская критика новеллы также уделяла краткости много внимания. Еще Э. По отмечал, что благодаря малому текстовому объему достигается единство эффекта, то есть появляется возможность прочтения новеллы «в один присест». Это требует от писателя огромного мастерства: он обязан прежде всего думать о «едином целенаправленном сюжете. <...> Во всем повествовании не должно быть ни одного слова, которое прямо или косвенно не соответствовало бы заранее разработанной писателем схеме» [6, с. 52]. Б. Мэтьюз в «Философии новеллы» утверждал, что «новелла должна иметь дело... с единичным характером, единичным событием, единичным действием или ситуацией» [7, с. 16].

Рассматривали новеллу как «повествование об одном событии» и российские формалисты. Например, М. А. Петровский заметил, что в этом жанре «единство события сопряжено с тотальностью сюжета» [8]. От размера произведения зависит и то, как автор распорядится фабульным материалом, как он построит свой сюжет. Б. В. Томашевский, анализируя зависимость жанра от построения сюжета, отмечал следующее: «Новелла обычно обладает простой фабулой, с одной фабулярной нитью (простота построения фабулы несколько не касается сложности и

запутанности отдельных ситуаций), с короткой цепью сменяющихся ситуаций» [9, с. 216]. Краткость, по мнению Е. М. Мелетинского, способствует концентрации и заострению сюжета, использованию символики, богатству ассоциативных связей и четкой структурной организации, так как новелла, оставаясь малым прозаическим жанром, стремится донести до читателя максимум идейного содержания. Жанр новеллы характеризуется и строго заданной структурой [10, с. 184].

Согласно М. А. Петровскому, «структура, прежде всего, должна быть замкнута, ибо под новеллой мы разумеем не часть другого целого, но само художественное целое. Новелла должна обладать замкнутым смыслом, замкнутым сюжетом. <...> Напряжение линии повествования простирается между моментами завязки и развязки. Завязка подготавливается экспозицией, а развязка пуантируется концовкой» [8]. Затрагивая вопрос структуры в статье «О' Генри и теория новеллы», Б. М. Эйхенбаум отмечает следующее: «Новелла должна строиться на основе какого-нибудь противоречия, несовпадения, ошибки, контраста и... по самому своему существу, новелла, как и анекдот, накапливает весь свой вес к концу» [11]. Далее Эйхенбаум подчеркивает, что имеет в виду новеллу сюжетного типа, а не характерную для русской литературы новеллу-очерк или новеллу-сказ, ведь в центре его внимания – «short story», исключительно сюжетный термин, подразумевающий сочетание двух условий: малый размер и сюжетное ударение в конце. Именно такого рода условия «создают нечто совершенно отличное по цели и приемам от романа». Уделяя столь большое внимание неожиданному финалу, Б. М. Эйхенбаум имеет в виду поворотный пункт, «Wendepunkt», «point», характерный не только для «short story», но для новеллы вообще.

В эпоху Серебряного века существенно изменился подход авторов к своим произведениям, увеличилась доля «присутствия» автора, изображение действительности тяготело к обобщению – наступило время своеобразной жанровой перестройки. В период рубежа веков произошло новое обращение к жанру новеллы. Именно тогда были созданы образцы неоромантической, символистской и акмеистской новеллистики, появление которой было обусловлено наличием хаотического мироощущения. «Художественный рационализм» дал послереволюционной литературе новый тип человека – волевого, подвижного идеей переустройства жизни. Однако уже в двадцатых годах появляются произведения, подвергающие сомнению и критике мысль о существовании идейного человека в условиях повседневности. Основой этих произведений становится ситуация конфликта между жестким логосом идеи и реальной жизнью; герои,

олицетворяющие собой мощь революции, показаны как оторванные от жизни максималисты.

Особого внимания заслуживает анализ жанра новеллы скандально известного писателя второго ряда – М. П. Арцыбашева, творчество которого синтезировало в себе почти все характерные черты эпохи: идеи Ф. Ницше о сверхчеловеке, которые наиболее ярко соединяются с традиционно русским богоискательством (в работах Д. Мережковского и Вяч. Иванова), феномен жизнотворчества, бунт индивида против традиционной общественной морали, «сексуальный» декаданс, экзистенциалы любви, смерти, бессмертия и другие. За время своего творческого пути писатель сменил несколько образов (поверхностный толстовец, анархо-гедонист, пессимистичный нигилист) и амплуа (так, в эмиграции он переквалифицировался из беллетриста в публициста). Сам Арцыбашев не только признавал, но и постоянно подчеркивал демонстративную преемственность своего творчества и нарочитые намеки на темы и образы русской классической литературы, называл себя «единственным представителем эклектизма» [12, с. 279] среди писателей. Образы, мотивы, художественные приемы мастеров русского реализма тщательно изучаются Арцыбашевым и в том или ином виде включаются в собственную художественную систему. Отсюда неоднозначная оценка произведений малой прозы писателя. Так, А. В. Амфитеатров увидел причину «подражательности» Арцыбашева в соблазнительном богатстве «выбора синтезов», свойственном началу нового века: «Маркс, Ницше, самозавершенный, наконец, Толстой, познание Ибсена, аморальный бунт эстетики принесли новые лозунги – средоточия для атомистического наблюдения и кружащихся вокруг него идей» [13, с. 113]. В том же ключе объясняет «вторичность идей, тематики, мотивов, образов» писателя З. М. Зоркая, уделившая анализу его творчества главу в своей книге «На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900–1910 гг.» [14, с. 144]. «Эволюция писательства М. Арцыбашева наглядно иллюстрирует смену идей, веяний и просто литературной моды времени, – пишет Зоркая, – беллетрист подхватил веяния, идеи, носившиеся в воздухе и начинавшие получать развитие в России 900-х годов» [14, с. 152]. Кроме привлекавших особое внимание русской интеллигенции на рубеже столетий идей Шопенгауэра и Ницше, Зоркая отмечает связь произведений начинающего автора с рядом писателей-современников: «Социально обличительные, обращенные к жизни “низов” арцыбашевские рассказы 1902–1905 гг. в той же степени, как к чеховской прозе, примыкали к кругу “Знания”, испытывали на себе влияние тематики, материала, стилистики М. Горького (как, например, “Из подва-

ла” – рассказ 1903 г., прямо навеянный Горьким), а также имели прямую, точнее – прямолинейную связь с идеалами толстовства» [14, с. 143]. По мнению исследователя, это качество произведений Арцыбашева служит ярчайшим доказательством принадлежности писателя к «второсортной», бульварной литературе. Оговаривая естественное свойство художественного процесса обращаться к «темам вечным, образам традиционным, коллизиям, уходящим в глубь веков», Зоркая утверждает, что заимствования Арцыбашева, как и легкость перехода «от одних идей, вдохновивших такой-то рассказ, к совершенно другим идеям, вызвавшим к жизни рассказ следующий» [14, с. 143–144], – вовсе не свидетельство творческих исканий, а паразитическое пользование готовыми схемами. Как полагает В. В. Заманская, писатель намеренно, вполне осознанно «кошунствует», посягает на «нерушимую» традицию, «сюжеты, типы, проблемы художественного сознания XIX века Арцыбашевым ставятся под сомнение и даже откровенно оспариваются» [15, с. 184].

Разрушение устойчивых границ искусства, проявившееся в эстетике декаданса, определило и некоторые тематические пристрастия декадентской культуры – отсюда одним из главных сюжетов стало переживание разного рода пограничных состояний: преступание моральных или сексуальных табу, декадентский «сатанизм», опыты с наркотиками или садизм как нарушение границ тела; жизнь инстинктивная, иррациональная, полная тайн и опасностей, отходит в бессознательное. С проблемой исчезающих устойчивых границ искусства связана также одна из центральных тем декадентской литературы – тема смерти. В творчестве М. Арцыбашева рассуждения о смерти\* воспроизводятся как заданный самим типом повествования рефрен, наделенный чаще мифологическим, нежели человеческим или психологическим смыслом («Палата неизлечимых», «Подпрапорщик Гололобов», «Кровавое пятно», «Паша Туманов», «Смерть Ланде», «Ужас» и другие). Новеллы М. П. Арцыбашева обычно обладают простой фабулой, с одной фабулярной нитью (простота

---

\* Сам М. П. Арцыбашев писал: «Мне только тридцать лет, а когда я оглядываюсь назад, мне кажется, будто шел я по какому-то огромному кладбищу и ничего не видел, кроме могил и крестов. Рано или поздно где-нибудь вырастает новая могила, и каким бы памятником ее ни украсили, простым крестом или гранитной громадой, все равно – это будет все, что от меня останется. В конце концов, это и не важно: и бессмертие вещь скучная, и жизнь мало любопытна. Скверно то, что смерть страшна, и, пожалуй, так и не решишься собственноручно отправить себя к черту; будешь жить долго, долго идти по этому кладбищу, которое называют жизнью, и мимо, бесконечно вырастая, все будут мелькать новые кресты. Все дорогое, все милое останется позади, все приросшее к сердцу отпадет, как листья осенью, и добредешь до конца один как перст» [16, с. 230].

построения фабулы нисколько не касается сложности и запутанности отдельных ситуаций), с короткой цепью сменяющихся ситуаций или, вернее, с одной центральной сменой ситуаций. Кроме новелл фабульных, возможны новеллы с легким расчленением композиции, например, «Под солнцем», признаком которой является перестановка частей, не нарушающая правильности ее общего хода. Фрагментарность повествования обуславливает разделение новеллы на главки: «Под солнцем» имеет следующее членение – «Редкая находка», «Сгоревшая рукопись», «Сначала», при перестановке которых ход новеллы не меняется. Среди новелл писателя можно выделить следующие тематические группы произведений: 1) новеллы библейской тематики («Братья Аримафейские», «Бог»); 2) революционные новеллы («Из подвала», «Революционер», «Кровавое пятно»); 3) бытовые новеллы, описывающие ужасы повседневной жизни («Счастье», «Ужас», «Сильнее смерти» и др.), бунт человека против законов природы («Деревянный чурбан») или во имя науки («Преступление доктора Лурье», «Пропасть»).

В его произведениях художественная реальность, насколько возможно, драматична, в ней пересекаются как поэтизация смерти, реалистические образы и гедонистические мотивы, так и предельно жизненные характеры. Реалистическая образность у М. Арцыбашева субъективирована, мир во многом раскрывается через призму психологического восприятия героев, ставших «антигероями». «Откуда Арцыбашев берет таких странных, ненужных людей, как Анисимов, Ланде, Чиж и даже сам Санин? – возмущалась определенная часть критиков. – Зачем они обществу?» [12, с. 203]. Эти нападки удвоились, как только в рассказах, повестях, романах Арцыбашева усилилось его показавшееся нездоровым и безнравственным внимание к властной красоте человеческого тела, к живущей в нем и активно проявляющей себя чувственности. «Откровенность и яркая правдивость, с которой Арцыбашев изобразил могучую силу инстинкта, власть материальной природы человека, снискали ему репутацию чуть ли не порнографа и циника», – отметил П. С. Коган [17].

Многое из малой прозы декадента М. П. Арцыбашева было по преимуществу образцом символистской новеллистики. В нашем исследовании мы попытались систематизировать типологические особенности жанра новеллы, учитывая характер мистицизма эпохи русского декаданса, когда основными понятиями стали любовь, эротика, смерть, бессмертие.

---

1. Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983.

2. Виноградов И. А. О теории новеллы // Виноградов И. А. Вопросы марксистской поэтики. М., 1972.

3. *Pabst W.* Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen. 2. Aufl. Heidelberg, 1967.
4. *Pongs H.* Das Hürspiel. Stuttgart, 1931.
5. *Эккерман П. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981.
6. *The Complete Works of Edgar Allan Poe.* N. Y., 1902. Vol. 9.
7. *Matthews B.* The Philosophy of the Short Story. N. Y., 1901.
8. *Петровский М. А.* Морфология новеллы // *Ars Poetica*. 1927. № 1.
9. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1927.
10. *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
11. *Эйхенбаум Б. М.* О. Генри и теория новеллы // *Звезда*. 1925. № 6.
12. *Русские писатели: 1800–1917.* М., 1989.
13. *Амфитеатров А. В.* Жизнь человека, неудобного для себя и для многих: В 2 т. М., 2004. Т. 1.
14. *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства России 1900–1910 гг. М., 1976.
15. *Заманская В. В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века: Диалоги на границах столетий. М., 2002.
16. *Арцыбашев М. П.* Записки писателя // *Арцыбашев М. П. Собр. соч.: В 3 т.* М., 1994. Т. 3.
17. *Коган П.* Очерки по истории новейшей русской литературы: В 3 т. М., 1910. Т. 3. Вып. 1: Современники: Арцыбашев.

**Ч. А. Горбачевский**  
г. Челябинск

## **Авторская жанровая номинация русской каторжной прозы XX века**

Литература о ГУЛАГе в жанровом отношении достаточно разнообразна. Между тем, во всех прозаических текстах различных жанров о каторге этого периода существует неперенный стержень, объединяющий произведения малых, средних и больших жанров в некое общее смысловое, историческое и культурное поле с едиными пространственно-временными координатами и с преобладанием документальности над художественностью, правды над вымыслом. Таким стержнем, своеобразным сюжетно-философским лейтмотивом и жанрообразующим принципом литературы о советской каторге стала историческая и индивидуальная память с тысячей правд каждого обратившегося к собственному лагер-